

Publicado por primera vez en:

Toro, Alfonso de. (2004). “‘Transversalidad’ - ‘Hibridez’ - ‘Transmedialidad’ en las *performances* de Alberto Kurapel: *una teatralidad menor*”. Alfonso de Toro (Ed.). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. (Theorie und Praxis des Theaters, Vol. 11, Frankfurt am Main: Vervuert). p. 237-258.

Alfonso de Toro

*Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar
Universität Leipzig*

**‘TRANSVERSALIDAD’ – ‘HIBRIDEZ’ – ‘TRANSMEDIALIDAD’
EN LAS PERFORMANCES DE ALBERTO KURAPEL:
UNA TEATRALIDAD MENOR***

[...] c’est *nous en train d’écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l’ouverture des réseaux, l’infini des langages. (Barthes 1970: 11)

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu’aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n’a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu’il mobilise se profilent à *perte de vue*? ils sont indécidables [...]; de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s’emparer, mais leur nombre n’est jamais clos, ayant pour mesure l’infini du langage. (Barthes 1970: 12)

Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d’une grande littérature doit écrire dans la langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi. (Deleuze/Guattari 1975: 33)

0. INTRODUCCIÓN

En el contexto del proyecto nuestro trabajo tiene dos finalidades fundamentales. La primera es contribuir a las ciencias del teatro desde un punto de vista de la teoría de la cultura (postcolonial y postmoderna) enfrentando problemas teóricos de la transversalidad, hibridez y transmedialidad así como sus relaciones entre ellas y, al mismo tiempo, tratar también el fundamental problema del cuerpo como lenguaje *sui generis*, un campo en el que la teoría aún está realmente en sus comienzos. Como

* Este trabajo, presentado en la sección “Nuevas formas de representación teatral en Latinoamérica: hibridez y medialidad” en el 13^{er} Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas organizado por el “Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar” en Leipzig del 8 al 11 de marzo de 2001, continúa las reflexiones teóricas expuestas en este volumen.

segunda finalidad aplicamos la descripción del fenómeno tratado teóricamente a un *performer*, Alberto Kurapel, en el que se encuentran todos los aspectos a tratar en forma ejemplar, ya que sus producciones se caracterizan por ser un espectáculo objeto y metateatral y transcultural que cuestionan el término tradicional de teatro, introduciendo así una nueva categoría de la teatralidad.

Dentro de este contexto nos referiremos al problema de translación, ya sea ésta cultural o de medios de formas de representación teatral, es decir, analizaremos la conjunción o entrelazamiento de diversos códigos culturales, mediales u otros en la obra de Alberto Kurapel. De esta forma, los campos de texto-imagen, texto-cuerpo, diversidad de medialidades y deconstrucción de posiciones hegemónicas y sustancialistas serán algunos de los puntos centrales del presente trabajo.

1. LAS ‘PERFORMANCES’ DE ALBERTO KURAPEL: HIBRIDEZ Y PERFORMANCE, ‘TEATRALIDAD MENOR’

1.1 Híbridez y Performance

Bajo *performance*, más exacto ‘performance teatral’, entiende Kurapel una forma híbrida que se define como un principio generador de la *performance* y que implica, por ejemplo en el nivel de la constelación de las figuras performativas, una figura, ‘Kurapel’, como resultado de una multiplicidad de mediaciones. De allí que tengamos una proliferación, fragmentación y segmentación de la identidad de ‘Kurapel’, por una parte, y el posicionamiento de ‘Kurapel’ en diversos niveles mediáticos por otra: personaje biográfico/texto autobiográfico; actor/texto ficcional/transdramático; director/texto espectacular; músico/texto musical. Esta multiplicidad simultánea transforma a ‘Kurapel’ en un objeto performativo altamente diverso, ya que los niveles mediáticos donde se desenvuelve ‘Kurapel’ no son reducibles a sí mismos ni a una estructura superior, sino que permanecen en estado de ‘diferancia’ o ‘altaridad’ que conlleva a un proceso dinámico acentuando la predominancia absoluta del texto espectacular¹.

Las diversas mediaciones de ‘Kurapel’ ponen a las diversas identidades en permanente tensión, marcan la diferancia en un tercer espacio, en un ‘entre-medio’ y en el nivel espectacular revelan su carácter de permanente construcción.

La textualidad de la *performance* es a su vez también el resultado de hibridización, y no solamente debido a su entrelazamiento con el francés, sino también a su entrelazamiento con diversos tipos de textos (didascalias que describen diversas figuras y desplazamientos en el espacio-performance) o de la organización sintáctica y sonora de diversas voces, contaminando así la textura en una forma rizomática. Los lenguajes no se mezclan, sino que se suceden en una constante tensión y marcan

1 Cfr. A. de Toro (1991) y F. de Toro (1989; 1999: 120-126); vid. también el trabajo de F. de Toro y del mismo Kurapel en este volumen.

exclusión y contacto. Esta hibridez lingüística parte de la imposición de las condiciones socio-económico-lingüísticas (ser chileno y vivir en Quebec, producir un espectáculo ‘menor’/‘orillero’, vid. más abajo), y por otra, como resultado de una estética de la hibridez en un contexto epistemológico postmoderno y postcolonial: la fragmentación del espectáculo, en la reunión de una gran variedad de códigos altamente disímiles (mas que crean en sí un sistema de elementos como proceso), la historización, la deconstrucción de formas tradicionales de la teoría y práctica del espectáculo, la descentralización del sujeto, el nomadismo del lenguaje, el cuestionamiento de la representación, la transtextualidad y la transculturalidad, la negociación de lo propio y de lo extraño, la constitución de un tercer espacio, de un sistema de un suplemento mímico, etc.

1.2 ‘Teatralidad Menor’

Los términos ‘menor’ y ‘orilla’ los hemos venido entendiendo como dos operadores intelectuales, epistemológicos, semiótico-espectaculares (A. de Toro 2001a), una forma de hacer una *performance*: a Kurapel no se le presenta el problema del exilio como una oposición binaria antropológica de reclusión, exclusión o asimilación, sino que éste se apodera de su contexto de Quebec con la misma intensidad con que vive su contexto latinoamericano en la memoria. Con esto, Kurapel desterritorializa su contexto originario para reterritorializarlo en Quebec. Él está estableciendo *su* ‘Desierto’, *su* ‘Oriente’, *su* ‘*page blanche*’² implantado *su* mirada, *su* lectura/ relectura, *su* desierto, el espectáculo, la identidad por hacerse, desenvolver *su* espacio no escrito, actuado. ‘Oriente’/‘Desierto’/‘Orilla’/‘Menor’ significan en Kurapel el estar siempre fuera y dentro de un territorio, estar plegado y replegado, en medio, intercalado entre todas las posibilidades territoriales. Kurapel –siguiendo al concepto de ‘*pli*’ de Deleuze (1988: 5ss.)– recoge todos los “[...] *plis venus d’Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques ... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli*”.

‘Teatro/Performance menor’ significa, como estrategia de hibridización, plegarse a diferentes escrituras, discursos, textos, culturas, territorios para a su vez construir el suyo propio que se pierde en la traza de la transtextualidad y la transculturalidad en citas y más citas, en una proliferación infinita: “*pli sur pli*”.

La ‘*performance* menor’ de Kurapel tiene una calidad subversiva, semiótica y culturalmente revolucionaria frente a los grandes cánones. Hacer ‘*performance* menor’, para Kurapel (como para Kafka, Borges o Pavlovsky), significa desplegar una *forma* híbrida o rizomática de espectacularidad dentro de estándares establecidos, pero como una espectacularidad minoritaria con un lenguaje y con temas fuera del

2 Empleamos los términos ‘désert’ o ‘page blanche’, ‘blanc’ como lo hace la escritora franco-canadiense Nicole Brossard (1987) en su obra.

contexto del estándar, en el más allá, en el ‘Oriente’/‘Desierto’. Se trata pues de una constante desterritorialización.

El mero hecho de reubicar la ‘orilla’, lo ‘menor’ (la ‘*fisura*’), el romper con estándares de todo tipo (recopilación de requisitos del basurero tecnológico de nuestra sociedad de consumo, el habitar lugares abandonados como lugar de producción, la discriminación artística, social y racial como materia constructiva del espectáculo), hacen de un acto performativo individual, un acto subversivo y colectivo. De ahí que, por otra parte, el individualismo ‘orillero’, ‘menor’ del trabajo de Kurapel represente también un acto colectivo ya que evoca la abolición de jerarquías, anuncia la muerte del autor (introducción de la dialogicidad palimpsesta múltiple y nómada); la diversidad de productores/actantes (como en *Prometeo Encadenado* o en *3 Performances*) anula el centro, se desvía de cualquier norma. Kurapel se encuentra exactamente en la ‘*fisura*’ de culturas y concepciones teatrales, en esa situación precaria, siempre oscilante de la hibridez.

Precisamente sobre esta cartografía Kurapel produce su ‘*patois*’, su ‘*tiers monde*’, su ‘*désert*’, encontrándose por una parte dentro de diversas tradiciones de expresiones teatrales, formando su propio lugar de enunciación: la *performance* como representación de un proceso continuo de desterritorialización y reterritorialización, de ‘plegaje’, esto es, de ‘*pliege*’ y ‘*repliege*’, de ‘traza’ sin origen ni fin, de ‘lazo’ sin arriba ni abajo que ubica toda su obra en una performance de la altaridad, de la ‘*fisura*’. Para esto, tanto Borges como Pavlovsky se van a las orillas del canon, de la cultura, y Kurapel, por su parte, se va a los márgenes y se sitúa en su ‘orilla’ misma. Esta estrategia lleva a Kurapel a extremas disonancias, a acordes disonantes desde donde se desprende una tensión, una intensidad particular, en la que todo estalla, pone acentos y sonidos que bajo su superficie ofrecen una deformación: una ‘*fisura*’. Y como Deleuze/Guattari (1975: 42) apuntan, en obras ‘menores’, “*la langue cesse d’être représentative pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites*”. En la obra de Kurapel tenemos la confluencia de cuatro tipos de lenguajes:

- la lengua materna, regional, el lenguaje del *hic et nunc*: el castellano;
- la lengua urbana, mundial, estándar: el español y el francés;
- la lengua referencial, cultural, literaria (del teatro);
- la lengua mítica, literaria, artística que se construye más allá, en la altaridad (de los márgenes, de la postcolonialidad).

Kurapel se sirve de diversos códigos y enunciados con sus diferentes funciones, cada uno sobrepasa sus límites, se confunden los unos con los otros: “*in-between*”. Así, Kurapel trata de superar las dicotomías, el logocentrismo, el dualismo y crear, de esta forma, su lengua, su literatura, única, irrepetible, inclasificable.

Para concluir precisamos que los términos ‘literatura menor’, ‘Oriente’, ‘orilla’, ‘margen’, poco tienen que ver con marginación cultural o geográfica, por el contrario, tienen un sentido semiótico-epistemológico, es decir, se ubican ‘*in-between*’ (Bhabha). ‘Oriente’, ‘orilla’, ‘margen’ representan el lugar no-escrito, no actuado, la pági-

na (el espacio) blanca(o) no conquistada(o), colonizada(o), mimetizada(o) que le permite desterritorializar y reterritorializar los signos.

2. HIBRIDEZ CULTURAL EN LAS *PERFORMANCES* DE ALBERTO KURAPEL

La hibridez cultural en las *performances* de Kurapel no solamente radica en el uso simultáneo del español o del francés, sino en el trato que él da a estructuras textuales, sean éstas de tipo literario, dramáticas, estéticas, mediales o socio-políticas.

En *3 Performances (3P) – exTlio in pectore extrañamiento (EXP)*, *Mémoire 85/Olvido 86 (MO)*, *Off-Off-Off ou Sur le Toit de Pablo Neruda (OFFPN)* – de 1987; *Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel (PE)* de 1989; *Carta de Ajuste ou Nous n’avons plus besoin de calendrier (CAC)* de 1991; *Colmenas en la Sombra ou l’Espoire de l’arrière-garde (CSE)* de 1994 y *La Bruta Interférence (BI)* de 1995 tenemos transtextos tales como,

- dictaduras políticas,
- el exilio, emigración, discriminación, deseo, utopías, nostalgias,
- nombres de figuras históricas: Jesucristo, Judas Iscariote, Che Guevara...,
- la tradición de Prometeo encadenado con una carga mítica,
- Apocalipsis,
- mito del origen.

Cuando Kurapel trata estructuras políticas se sale rápidamente del canon del teatro latinoamericano o en general del teatro comprometido o de testimonio o social, esto es, no produce un espectáculo mensajista y militante, sino que emplea el estado del exilio, de marginado o de ‘ghettoizado’ como material performativo espectacular, y no para “hacer un arte de exilio”, lo cual Kurapel considera como un “oportunismo cultural” (1987: 47-48). La marginación se negocia a través de la memoria, de la elaboración y perlaboración produciendo aquello que Bhabha llama un “tercer espacio” donde incurren diversas identidades sin llegar a una fusión, sino que se enfrentan marcando a la diferencia en un recorrer nómada y paralógico. Kurapel relee su pasado (no lo mata ni lo sublima, ni lo repite) para reterritorializarlo en un presente y construir un futuro. La ‘memoria’ se vuelca al pasado para recodificarlo, lo recordado en el acto performativo que va construyendo cada signo (ibíd.: 51-54) en una permanente referencialización y deslizamiento de los signos³, donde estructuras generantes como el deseo, la angustia, la marginación, la nostalgia y la utopía se establecen como elementos funcionales.

3 “Se construyen “otros” canales donde LA INCITACIÓN genere “otras” INCITACIONES; donde la “costumbre” no tenga cabida por tonta” (Kurapel 1987: XVII-XIX; 47-48).

En *ExiThlo in Pectore extrañamiento* los intertextos son como una parte de la *performance*, similares a los otros *performances* que siguen (*Mémoire 85/Olvido 86*, *Off-Off-Off ou Sur le Toit de Pablo Neruda*, *Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel*, *Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier*, *Colmenas en la Sombra ou l'Espoire de l'arrière-garde* y *La Bruta Interférence*): voces-off, monitores de video, música, diapositivas, cine y *playbacks* instrumentales.

Protagonistas principales son, por una parte, la vivencia y la negociación del exilio personalizadas en los personajes el Exiliado y la Máscara a su vez secundados especialmente por el cine, el video, la música y el bilingüismo, repartidos entre el Exiliado y la Máscara que hablan ambas lenguas o por los videos y el cine que emplean el francés. A menudo se reproducen segmentos en francés y español entrelazados de tal forma que resultan indivisibles (“Por ici. Aquí”/“Quand est-ce qu’ habrán”/“Quel est le lugar où tu quieres ir?”, *EXP*: 13; 37). Por otra parte, el empleo de diversos medios también funciona como protagonista principal.

La *performance* está constituida por un basurero, por una pirámide de neumáticos donde se ubica la Máscara, una mesa de maquillaje construida sobre neumáticos y entre el público se encuentran repartidos cuatro monitores de video.

El conflicto cultural se presenta en términos de despojo, de desolación, de abandono, de impotencia, de desnudez, de estar desvalido. Estos son los elementos de un material que luego se van transformando en estructuras performativo-espectaculares constituyendo un nuevo territorio. El Exiliado, vestido al comienzo con harapos, se sitúa frente a un reloj gigantesco que marca el pasado, la memoria y de *hic et nunc*. Poncho, guitarra, quena, cueca y diapositivas de una india actúan como transtextos del ‘origen’ que son reterritorializados en el *hic et nunc* del exilio, de igual forma funcionan las expresiones ‘tirano’ y ‘gobierno de sangre que mancha los Andes’.

El basurero y la desnudez harapienta del Exiliado, su ‘nuevo analfabetismo’ (“Antes sabía leer; ahora no! Y tú?”, *EXP*: 7 *passim*) marcan su descasto socio-cultural: ‘Montreal’ marca el nuevo territorio como ‘Mont réel’ que el Exiliado percibe como ‘Mont irréal’ –como una pesadilla– y trata de construir su nuevo mundo con desperdicios de la sociedad de consumo: en un refrigerador mete lámparas, almohadas, frazadas, teléfonos, vajilla, flores de plástico, una radio y un televisor. Él mismo trata de meterse al refrigerador, pero no cabe y queda fuera; el intento de reconstrucción fracasa. El *hic et nunc* se marca además por la vestimenta canadiense del Exiliado –una ‘parka’ azul marino que la gran mayoría de los inmigrantes reciben en Canadá contra el frío– o por la incomprensión del lenguaje, por la sensación angustiante del vértigo, por el sentimiento de desesperanza.

El nuevo analfabetismo no se reduce a una incompetencia lingüística elemental, sino a una lectura, comprensión y vivencia desconocida de los nuevos códigos. La imposibilidad de incorporarse a los nuevos códigos culturales se representa en la acumulación frenética de objetos materiales con calidad de *status quo* que para el Exiliado se dan en forma de basura y que no alcanza a incorporar como códigos culturales, como partes básicas de una nueva identidad.

Este primer intento fallido potencia el anhelo común y generalizado de volver al lugar de origen y constituye una constante, “Volver, yo voy a volver” (*EXP*: 8), pero el lugar de origen ya no es el mismo: primero porque el pasar del tiempo lo ha cambiado, segundo porque el Exiliado, en el contacto con una nueva cultura, se ha transformado: “No sé donde quiero ir, pero yendo lo sabré”/“Hacia dónde?”/“Dónde tengo que volver?” (*EXP*: 7, 8, 10). Su desorientación es absoluta, los intentos de retorno fracasan a raíz de la imposibilidad de denominar el lugar: “Dans quelle direction?”/“Por ici. Aquí”/“Il n’y en a pas pour cet endroit. Il n’y en a pas”/“Quand est-ce qu’il habrán?”/“Non, il n’y en a pas” (*EXP*: 13). La Máscara le confirma al Exiliado que el lugar a donde quiere volver no existe (*EXP*: 7, 28, 29), lo cual se solidifica en una escena en una agencia de viajes entre el Exiliado y un Maniquí, de la cual hemos extraído los fragmentos citados más arriba. El Exiliado reincide en su primera creencia de saber a dónde quiere ir, pero acepta definitivamente no saberlo:

¡Ya sé donde tengo que volver! (Exiliado)/¿Quel est le lieu où tu veux aller? (La Máscara)/Je pense que ça n’existe plus (Exiliado)/No sé donde quiero volver. Je ne sais pas où je veux retourner (Exiliado). ¿No sabes? No quieres? ¡No sabes, no puedes, no sabes no quieres! (*EXP*: 36-37).

Los enunciados en francés del Exiliado expresan la transformación o la convicción de saber que el retorno es imposible y, a su vez, los enunciados en español de La Máscara lo confirman. El Exiliado ya no es más un bote a la deriva, sino que ‘no quiere’, ‘no sabe’ (no lo desea saber) de dónde viene y adónde va. La Máscara, por su parte, funciona como la instancia de la descentración del Yo y de la diversidad de identidades: “Estoy en cada una de las partes donde cada uno de ustedes está” (*EXP*: 7). La descentración del Yo, su estructura vacía, su desnudez, se manifiestan en la reducción de las relaciones humanas al artificio: el Exiliado hace el amor con una muñeca de plástico de *sex-shop* que pasa a ser su pareja de comunicación.

La categoría origen, otro aspecto central de esta *performance*, no es simplemente un sujeto de nostalgia mítica (o ‘mitizada’), sino que tiene como transtexto una referencia política concreta: el golpe militar de Pinochet y a la dictadura. Éste se manifiesta en la *performance* con la mención de una serie de intertextos tales como una lista de nombres altamente significativos: Víctor Jara, Pablo de Rokha, Violeta Parra, una proyección de video con el texto “El salvador 50.000 muertos” o las diapositivas con escenas de entrenamiento de guerrillas latinoamericanas, o el intertexto de carteles de propaganda política de las izquierdas latinoamericanas, europeas y africanas, o el cine con Ernesto Cardenal recitando, o un discurso de Fidel con motivo del asesinato de Allende. Los intertextos funcionan por una parte como la memoria del origen particular del Yo y por otra como la memoria colectiva, de la experiencia colectiva, esto es, como memoria histórica: la representación de lo que fue y la expresión del anhelo de la utopía, de lo que quiso ser y no se realizó, confrontadas con otras imágenes de tipo comercial y de política norteamericana, con lo cual se señala también el reemplazo de intereses y finalidades.

Desde su nuevo territorio, el Exiliado cierra la *performance* con un *playback* de música donde éste dibuja la esperanza de la liberación, en el caso del triunfo sandinista en Nicaragua, y que contrasta con la realidad del exiliado en su *hic et nunc*: la madrugada con su agitación de autobuses, las máquinas que se tragan la nieve, las manos enrojecidas de los exiliados limpia-oficinas, que hacen el amor, se entienden como la víspera de un próximo pensamiento. La imagen final es una proyección simultánea de todos los intertextos empleados en la *performance*.

Podemos decir que mientras en *ExiThio in pectore* –en el caso del Exiliado– se nos describe el fenómeno traumático de la confrontación con otra cultura, no sólo por tratarse de una cultura anglo-franco-canadiense, sino de una cultura francófona hermética y en parte xenofóbica, como lo es el caso de Quebec (el Exiliado no habla de Montreal directamente, sino que la relación es con ¡Quebec!), en *Mémoire 85/Olvido 86* se describe el exilio ya establecido (lo cual se configura en la segunda parte donde el Exiliado va poco a poco asumiendo su estado de exiliado), pero se revela como una catástrofe, como la imposibilidad de rehacer una identidad pasada desde los márgenes. Todo se transforma en material: Kurapel y sus diversos estados de identidad, diversos códigos que van inscribiendo sus “características sociales” (*MO*: 51-54), en una “exploración incesante del OTRO” (ibíd.), representando de esta forma “[...] las contradicciones que nos convergen desde diversos orígenes, texturas, taras y privilegios [...]” (Kurapel 1987: XVII-XIX; 47-48 y *MO*: 51-54). *Mémoire 85/Olvido 86* describe con esto ya no la memoria del exilio sino el *hic et nunc*. El centro del espacio performativo es dominado por el Ahorcado, vendado completamente de pies a cabeza, oculto detrás de un gran cartel en el que se lee: “¿Dónde está la magia?” y de cuyo cuello se desprende una soga cortada que se balancea sobre una pirámide negra de la cual cuelga una manguera que arroja agua en un balde de plástico transparente (plano primero).

El *hic et nunc* del exilio, de la ‘orilla’ lo constituyen un disco rayado, un espacio de suelo de arena lleno de desperdicios donde se encuentran enterradas tres camas (en una de ellas yacen Pedro y Pedra, él con pijama rayado y la mitad izquierda de su cabeza blanca; ella rubia, con *baby-doll* azul, medias y zapatos de taco alto; plano segundo), luego una boletería de metro de Montreal, donde el Étranger parece escribir o limpiar incesantemente los vidrios (plano tercero). Sobre la boletería se ha puesto un monitor de video y cerca de ella una manguera que arroja agua en un balde de latón. En otro plano se sitúa Sutanomengana vestida de negro, con bototos y vestón, dos grandes consoladores amarrados entre las piernas y otro en el hombro derecho a manera de jineta, senos postizos a la espalda. Ella acuna a un recién nacido. Frente a ella hay una mesa con una batería eléctrica con dos cables con electrodos. Enfrente de la mesa se sitúa una cama blanca y un somier colgado en el que se encuentra amordazada una guitarra.

Gritos de Sutanomengana, un diálogo radicalmente fragmentado entre Pedro y Pedra que luego se transforma en escupitajos, el vendaje del Ahorcado (como la venda que tapa los ojos de Prometeo o su máscara, túnica y coturnos que lo encubren)

son otras iconizaciones de la marginalización, que en Kurapel es además de tipo artística: “Exilio. Exilio Investigación del sonido. Exilio en condiciones económicas miserables y socialmente completamente marginados en los páramos del Polo Norte.” (MO: 74)

A pesar de esta experiencia negativa, El Ahorcado predica reiteradamente renacer de una situación cero: “Aprendan a vivir amantes saquen consejos de mis huesos” (OFPN: 78). Como el Fenix de la ceniza, así Kurapel en *Off-Off-Off ou Sur le Toit de Pablo Neruda* quiere “[...] romper con el divorcio entre Presente y Memoria [...] se apoya [...] en la función Mnemónica, no para refugiarse en el pasado sino para investigar un Presente.” (ibíd.: 83)

Kurapel se propone, trata de conciliar la “[...] persona desaparecida en América Latina y la búsqueda de una expresión creadora” (ibíd.: 84), mas, en todo caso, Kurapel logra en *Off-Off-Off* parcialmente esa intención.

El espacio performativo está constituido por Mario (Kurapel); la Pianista, el Jogger, Rocía y todas las imágenes son variaciones en blanco y negro y diversos grises, con excepción de la Gallina que es de un rojo neón fluorescente. La *performance* está focalizada por seis conciencias que son una especie de sentencia de lo que se va proyectando.

La escena contiene una roca y un alicante, dos monitores de video empaquetados por gruesas cuerdas, una mesa con un cajón manzanero de asiento, sobre la mesa una grabadora de cassette, lápices y papel. Luego se encuentra una pianista con las manos extendidas sobre un piano vertical con una falda raída, abierta al costado izquierdo, blusa escotada, gorro y cabello recogido. A su derecha están situados un platillo de batería jazz y al fondo un telón blanco. Una parte de la escena está circundada por tabloncillos quemados puestos en forma horizontal y oblicua.

A través de una voz-*off* se reproducen los monólogos de Mario, altamente recurrentes, que quieren extirpar, eliminar, arrancar confesiones, sentencias y la formalidad de la tradición (OFPN: 89-90). Mario se vuelve contra imágenes estereotipadas de Latinoamérica (agraria, productora de folklore) y contra su exotización. Mario concibe la identidad en un tercer espacio y en un doble aspecto: del entrecruce de culturas, de destinos que se manifiestan a través de una catarata de nombres de artistas, otras personalidades y desaparecidos en voz-*off*⁴ y que trata de eliminar las barreras

4 En la ‘cuarta conciencia’ se intercambian voces-*off* masculinas y femeninas, los parlamentos de Mario y la Gallina son una enumeración de personas (tanto actuales como del pasado, vivas y muertas, reales e imaginarias: Elvis Presley, Espartaco, Henry Kissinger, Lech Walesa, Salvador Allende, Alberto Kurapel, Man Ray, Yves St-Laurent, Marlon Brando etc.) que mueren, se cita la forma de la muerte, el lugar y la fecha. Se citan personas desaparecidas como en los boletines de Amnesty International o en periódicos de oposición en Latinoamérica: Saúl Godínez, 32 años, desaparecido en 1982, Honduras, como en un contrapunto reiterativo hasta llegar a la disolución de las imágenes y del lenguaje conduciendo al inicio de la *performance*.

binarias, por ejemplo, entre actor y espectador por medio de la performance donde Kurapel es representación, es Kurapel, es su situación, es un elemento estético, etc. Existe un enmarañamiento entre vida-arte-historia-economía (*OFPN*: 93-97).

La presión del exilio conduce a una reducción del lenguaje en cuanto Mario toma el clo-clo-clo de la Gallina, o en cuanto su discurso es reiterativo y repetitivo: dice reiteradamente la palabra cero, olvido, ... ido. Mario no es al fin capaz de escapar de la Memoria que le impide crear y apoderarse del presente.

Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel ofrece una ampliación de hibridez cultural. Por una parte ésta se expresa a través de una relectura y reapropiación, es decir, otro tipo de hibridez cultural: tenemos el texto de Esquilos que funciona como un lejano palimpsesto, como un eco y una estructura mítica que se deconstruye en el presente de Kurapel como una figura ambigua. Por otra parte tenemos el *engulle* de Prometeo por Kurapel y finalmente su recodificación dentro de una biografía e historia particular.

Los intertextos están entrelazados en un significante que fragmentariamente insinúan al espectador un sentido: las referencias al texto de Esquilo están siempre conectadas con una transformación. Así, cuando se menciona el origen del destino de Prometeo se traspasa a la situación chilena ('intertexto histórico'), a los Prometeos o víctimas del régimen de Allende o de la dictadura de Pinochet: "Me parecía que el gobierno anterior era positivo, pero adolecía de muchísimos defectos, demasiada blandura y poco a poco iba perdiendo autoridad" (*PE*: 69), o se refiere a la colectiva participación directa o indirecta con la dictadura: "Prometeo: ¡Anda puta, te acuestas con el tirano todos los días y no puedes sacarme esto! Io: Tú también te acostaste con él." (ibid.: 85)

La ceguera impuesta de Kurapel/Prometeo y de los personajes —como del ahorcado en *Off-Off-Off*— son el símbolo de lo extraño, del esfuerzo de renacer, y se encuentran en equivalencia con los ladrillos, las tablas que también pueden ser interpretadas como la ceniza del Fénix: de la destrucción nace lo nuevo, un mito. Las cadenas de Kurapel/Prometeo/Esquilo son de varios tipos: uno es la cadena que transforma el pasado socio-lingüístico-cultural por medio de la elaboración/perlaboración; otro tipo es el de salir de la opresión; un tercero, el de sobrevivir la marginalidad no solamente cultural, sino artística, esto es, romper con la tradición teatral, de allí también la transformación de Kurapel/Prometeo en transvestido, con lo cual también tematiza en el fondo su propia identidad.

Kurapel trata de constituir un nuevo mito, el del renacer en el exilio, el de lograr lo imposible: un lenguaje que alcance a todos, y el mejor medio es la pluralidad radical de la *performance*.

En *Prometeo Encadenado* Kurapel tematiza el fenómeno del poder, más allá de su lugar geográfico, como un una especificidad del ser humano que se manifiesta en formas diversas según el lugar cultural, pero con mecanismo similar. Poder implica en *Prometeo Encadenado* opresión y resistencia, contaminación de niveles, corrupción e intereses compartidos que se inscriben en series discursivas como un

dispositivo de represión, discriminación, opresión, confrontación, deseo y castigo (de sexualidad, vid. más abajo), como una “red” de múltiples relaciones y estrategias de una sociedad determinada (Foucault 1976: 121-123). En el transcurso de este desplazamiento nomádico las relaciones de poder se van distribuyendo en forma diversa (vid. Foucault 1975: 35 *passim*): En la *performance* *Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier* Kurapel pasa del fenómeno de la migración y del conflicto cultural ligados a identidades culturales determinadas a ocuparse de conflictos culturales generales como lo es el apocalipsis atómico. Los cuatro personajes, el ciego con su lazarillo, la bailarina y el cargador se desenvuelven en un espacio escénico que va desde la constitución de la acción, pasando por su desarrollo hasta su catástrofe; este movimiento sucede cuatro veces dentro del espectáculo. El efecto es agotante y enervante tanto para las *performers* como para el espectador. Esta estructura que va de la ceniza a la culminación del fuego es intencionalmente perseguida por Kurapel y equivale a las muchas muertes de la humanidad como así también a los intentos fallidos de los sobrevivientes de la catástrofe de poder sobrevivir. El ciego es el profeta del apocalipsis que encuentra consuelo en momentos de amor con la bailarina, constituyendo una de las escenas más fuertes del espectáculo tanto desde el punto de vista estético como desde aquel del mensaje.

La *performance* cierra su juego con una visión pesimista: los personajes se refugian o huyen a ataúdes que se los tragan para siempre, con lo cual se articula la desaparición de la raza humana.

3. TRANSMEDIALIDAD EN LAS PERFORMANCES DE ALBERTO KURAPEL

En todas las *performances* Kurapel emplea una buena cantidad de elementos mediáticos que son constituyentes del término *performance* como él lo define. Éstos elementos mediáticos no son solamente un alarde de mero esteticismo, sino parte constitutiva de su concepción estética y de un nomadismo o diseminación de la significación. También son resultado de realidades socio-culturales-lingüísticas-autobiográficas concretas. De allí podemos diferenciar elementos mediáticos culturales-generales y culturales-específicos, donde los primeros se encuentran en diversos tipos de representación y en cualquier contexto cultural, y los segundos se desprenden de una concepción específica de Kurapel, de la imposición de las condiciones de producción, de una producción desde los márgenes u ‘orilla’.

A forma de información, comenzamos por enumerar estas formas mediáticas y luego analizaremos algunas de ellas en forma ejemplar, según sus funciones. Tenemos:

- elementos visuales-mediales: monitores de televisión, proyecciones de diapositivas con diversos motivos tales como cuadros, estampas, representaciones físicas de los personajes ya vistas por los espectadores, o proyecciones de rostros de campesinos,

de situaciones de violencia física, de indias latinoamericanas, de guerrilleros; proyecciones filmicas: *travelling-in*, *fade out*, *close-up*, y *zoom*);

- elementos acústico-mediales: voz-off (muchas veces para reproducir los parlamentos en francés); *playbacks*, zumbidos electroacústicos, música clásica, música folklórica latinoamericana, Habanera, Cueca, un “Corrido Marieta”; empleo de diversos instrumentos musicales, marchas militares, percusión, canciones, textos líricos, etc.;
- otros elementos: máscaras, coturnos, muñecos de arpillera, un auto, un basurero, pirámide de neumáticos, basura de la sociedad de consumo (refrigeradores, lámparas, almohadas, vajillas, teléfonos, radios y televisores, etc.).

A continuación daremos algunos ejemplos de estos tres tipos de elementos mediales, acústicos y otros. Como ilustración de esta hibridez mediática analizamos las proyecciones de diapositivas con cuadros de Roberto Matta y diversas representaciones y proyecciones cineastas.

En *Prometeo Encadenado* según Alberto Kurapel se proyectan diapositivas de cinco cuadros del surrealista chileno Roberto Matta: “Splitting the Ergo” de 1946 (PE: 52); “Locus Solus” entre 1941-42 (PE: 60); “Mide-Scape” de 1984 (PE: 77); “Le vertige d’Éros” de 1944 (PE: 78); “Invasion of the Night” de 1941 (PE: 89)⁵. La conjunción entre pintura/Matta y *performance*/Kurapel no es accidental. La pintura de Matta comparte con la *performance* de Kurapel su ‘inclasibilidad’, su subversividad, su establecimiento fuera del canon, y se constituye como un gran palimpsesto de una obra única, continua e infinita. La materia, los materiales en la obra de Matta, por ejemplo en “Le Vertige d’Éros”, se encuentran en un estado de fusión explosiva, en un espacio organizado por líneas palimpsestas, por ejemplo, en relación con “Palais aux rochers de Genêtres” (1942) de Duchamp o de obras de Giacometti, Ernst o Miró. Matta agrega a su lenguaje surrealista la dimensión del mundo latinoamericano –como Kurapel lo hace con su *performance* postmoderna al agregar su localidad e identidad latinoamericana. Dentro de un espacio que se podría denominar rizomático, Matta inserta diversos signos semifigurativos y los hace girar. Matta y Kurapel comparten una hibridez cultural, deambulan entre Latinoamérica (Chile), Norteamérica (New York, Quebec) y Europa.

Los intertextos pictóricos, diapositivos y cinematográficos fuera de tener su propio espacio y razón de ser, complementan otros códigos. Lo primero que llama la atención son los títulos de los cuadros. Uno de ellos se refiere a un personaje-héroe, otro a un ‘ergo’, un tercero a “Locus Solus”. Estos tres están relacionados con la cate-

5 Estos cuadros se encuentran también en el catálogo del Centre Pompidou dedicado a una retrospectiva con el título “Matta. Les Classiques du XX^e siècle” del 3 de octubre al 16 de diciembre de 1985: “Invasion of the Night (1941), p. 97; “Locus Solus” (1941-42), p. 99; “Le vertige d’Éros” (1944), p. 119; “Splitting the Ergo” (1946), p. 145; “Mide-Scape” (1984), p. 258.

goría ‘héroe’ o figura mítica aislada que representa Prometeo. Pero también están relacionados con el quehacer ‘menor’, ‘marginal’ de Kurapel. Los otros dos, “Invasion of the Night” (1941) y “Mide-Scape” representan una acción arrolladora, explosiva, volcánica.

Estas proyecciones tienen una sintáctica, tanto en lo que se refiere a la posición sintagmática donde concurren las proyecciones como en lo referente al entrelazamiento de los contenidos de la proyección y de éstos con los enunciados a su alrededor.

Las pinturas son proyectadas en torno a momentos/situaciones críticas de Prometeo.

Así cuando Prometeo grita:

¡Tirano sangriento! [...] Como todos haciendo ley de su crueldad. [...] Pero algún día será blando de entrañas, cuando corra la misma suerte que yo. [...] Entonces bajará la cabeza y solicito vendrá a empuñar mi mano (PE: 52-53),

se proyecta una imagen de “Splitting the Ergo” acompañada de dos imágenes fijas de Prometeo y Coro que representan una total dispersión y descentración (véase foto 3, pág. 535). Ésta está relacionada, por una parte, con la estructura de la escena performativa misma dividida en diferentes planos marcados por diversos niveles de altura: el auto con Prometeo/Kurapel/Actor griego sobre el motor, el espacio de Io, el nivel de la Vestuarista, el espacio de los monitores, etc. Por otra parte, corresponde con la organización sintáctico-prágmática del espectáculo (voz-off, *travelling-in*, diapositivas, textos, música, etc.) y con la identidad disuelta y dividida, deshecha de Prometeo/Kurapel. La ruina de la identidad monocausal, se traduce en un espacio también ruinoso, pero multidimensional. El cuadro de Matta representa un torbellino en movimiento, un huracán de elementos que se quedan entre lo figurativo y lo no figurativo y refuerzan el parlamento de Prometeo/ Kurapel con la redistribución y circulación del poder entre el postrado Prometeo/Kurapel y el Tirano. Corresponde de igual forma con la estructura del concepto *performance* de Kurapel que cita los cánones teatrales tradicionales: el vestuario del actor con máscaras y coturnos que, al mismo tiempo, son revelados como cita al descubrirse la barriga postiza, es decir, la denuncia del teatro como algo postizo y su transformación en los instrumentos mediales empleados.

Otro grito (“¡Estoy en un lugar equivocado! ¡Yo no soy yo!”), PE: 60), que implica un enunciado del más absoluto desamparo, una angustiante impotencia, se proyecta con una diapositiva del cuadro de Matta, “Locus Solus”, que representa elementos fragmentados, colores, formas geométricas y superficies diversas, como si no perteneciesen a la misma concepción: por una parte tenemos cálidas y redondas formas de colores azulados-grises, de estructura no-figurativas, y, por otra, colores ocre y amarillos, superficies con líneas que dan una sensación de mármol o piedra laja que se distribuyen en fragmentos interrumpiendo cualquier unidad (véase foto 4, pág. 536). Todos estos elementos están aislados y solos, cada uno tiene su propia existencia, independiente de la composición total que solamente está delimitada por

el marco de la pintura pero que insinúa una existencia más allá de lo que vemos. Esto produce y refuerza la sensación de disgregación, de no-espacialidad, de nomadismo, de rizoma, de descasto en la *performance*. Simultáneamente se proyectan dos imágenes que petrifican las últimas acciones de Prometeo y Corifeo; que petrifican y solidifican la acción, la corporalidad de los actantes exponiéndoles al fin como material. Además, se agrega un *travelling-in* y un *zoom-in* sobre un juguete de agua en el que caen y se desplazan infinitas gotas rojas que demuestran el desgarramiento del exilio y su origen, pero que también son un material más. Las gotas pesadas, redondas, una igual a la otra, pero a la vez diferentes, insinúan un profundo cansancio, una eterna reiteración y un callejón sin salida, correspondiendo con las iteraciones accionales, mediales y retóricas de la *performance*.

Una tercera y cuarta proyección suceden y enmarcan las palabras de Prometeo:

(Sollozando [...])

(¡Quise ir más allá de mí!) ¿Qué hacía, quedarme en un estado intermedio?

(¡Soy una transición estática!)

(¡Soy una transición estática!) (PE: 77)

con las cuales Prometeo/Kurapel lamenta su estado “entremedio”: “Mind-Scape” y “Le vertige d’Éros” (véanse fotos 5 y 7, págs. 537 y 538) se proyectan acompañadas de dos imágenes, una de Prometeo/Kurapel, la Vestuarista, la regie y Corifeo en una posición congelada, y otra de rostros de campesinos de Sudamérica y de manifestaciones contra la dictadura chilena (PE: 77-78). Quisiera traducir el título “Mind-Scape” como “panorama de la mente”, “panorama del intelecto”, “panorama del alma” (o en alemán “*Gehirn-Geisteslandschaft*”), un lugar en el cual se encuentra Prometeo/Kurapel; en las cadenas del exilio, el cerebro es un lugar de explosiones y de golpes eléctricos, de una energía indomable que conduce al héroe a un estado de vértigo.

La última proyección es “Invasion of the Night” que expresa, como las palabras de Prometeo/Kurapel (PE: 88), una angustia infinita:

Quisiera poder gozar con la certidumbre del destino, pero sólo lo logro al cantar [...] ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! Otra vez el delirio insano, insano furor enciende y enajena mi alma.

El tábano me punza y me penetra ardentísimo. El corazón palpita con rudo golpear dentro del pecho; giran mis ojos en sus órbitas, el furioso viento de la rabia me arrastra, mi lengua no obedece y turbado el pensamiento en vano lucha con la fuerza de mi amargo destino. (PE: 90)

La pintura de Matta representa una especie de pesadilla (“delirio insano, insano furor”), un mundo en disolución donde todo fluye por cantidades de orificios y túneles que llevan a otros laberintos y así infinitamente (véase foto 6, pág. 537).

Otros recursos son las proyecciones filmicas de Prometeo/Kurapel a través de un túnel de acero que revela una total anonimidad, un estar fuera de lugar, ya que contrasta con la figura de Prometeo/Kurapel. Por otra parte, la panza de Prometeo/Kurapel, medio personaje, medio Kurapel (se ha desprendido de la máscara, de la túnica y de los coturnos, se ha sacado la venda de los ojos) lo pone a su vez fuera de lugar también (vid. más abajo).

Podemos resumir los elementos musicales o acústico-sonoros en al menos tres tipos: música clásica (por ejemplo la primera sinfonía de Brahms), música latinoamericana (Habanera, Cueca) y diversos sonidos.

Los sonidos tienen por lo general la función de potenciar la disonancia, del desamparo, la angustia, la tortura contrastando con la música clásica que proyecta un mundo de identidad estable, armónico, sereno. La música latinoamericana de diversos tipos y las marchas militares proyectan el origen ya pasado, la fuente del conflicto del exilio, de la discriminación.

Todos estos tipos de música (o sonidos) son desterritorializados de su lugar cultural de origen y reterritorializados en el espacio performativo en Montreal y con esto entran en una relación transversal y transcultural definidos y entrelazados a través de una funcionalidad determinada (que hemos descrito) y por esto no son ni arbitrarios ni una especie de *collage à la mode*, sino partes de una estrategia estética híbrida performativa.

A los elementos mediáticos generales descritos, que completan, amplían y potencian ciertas situaciones anímicas, Kurapel les agrega elementos de una identidad de origen latinoamericano, sean estos acústicos o visuales. Así se escucha una Habanera de 1850, acordeón, guitarras, percusión, armónicas de música latinoamericana o se proyectan diapositivas que muestran diversos momentos del desplazamiento de una mujer latinoamericana acosada y detenida por baldeos que provienen “de fuera del campo”, es una imagen que retorna alternativamente y también en proyecciones filmicas aparece maniatada y empapada. El poncho, la guitarra, la quena, expresiones tales como ‘tirano’ o ‘gobierno de sangre que mancha los Andes’ ya sea en *Prometeo Encadenado* o en *3 Performances* funcionan como intertextos de situaciones culturales, históricas y biográficas específicas.

Otros elementos, como el reloj sin manecillas, nos indican que el tiempo se ha detenido, que Prometeo/Kurapel se encuentra en un estado de transición, que no puede ni retornar al pasado, ni desarrollar un futuro.

4. GESTUALIDAD Y CUERPO EN LAS PERFORMANCES DE ALBERTO KURAPEL

El cuerpo como categoría teórico-cultural en un contexto postmoderno y postcolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico-cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la

agresión y de la confrontación o de la transformación de diversas culturas, historias y biografías, –como lo hemos expuesto más arriba.

El cuerpo de Kurapel comienza a manifestarse a más tardar donde la lengua como medio de comunicación no basta o fracasa. Para Prometeo (*PE*), para el Exiliado (*EXP*), para el Ahorcado (*MO*) o para Mario (*OFPN*) es el último refugio, la última instancia de la identidad, del Yo. Éste es un tercer espacio entre el pasado inscrito en la memoria y el presente del exilio. Éste tercer espacio está constituido por la máscara (también un elemento metateatral, vid. más abajo); ‘máscara’ en el sentido de ‘disfraz’, pero no de uno mimético que quiere insinuarnos un papel, un rol, sino de investidura premeditadamente impuesta para absorber las huellas de la memoria y para rehacer un futuro, como suplemento, como paratexto, al fin, como puente. La máscara no puede suplantar o reemplazar al cuerpo, éste surge siempre debajo de la máscara, debajo de ella se encuentra siempre el cuerpo, como único lenguaje, como única materialidad.

En *Prometeo Encadenado*, Prometeo/Kurapel lleva una máscara, una túnica, coturnos, una barriga postiza y una venda en los ojos, además, aparece como transvestido, hay una inversión de roles con lo (que indicamos más arriba), finalmente, Prometeo/Kurapel se transforma en un Chamán que toma un baño ritual antes de volver a las cadenas sobre el motor del auto (véase foto 9, pág. 540). La vestimenta no tiene aquí la finalidad clásica de ‘representar’ un personaje (una función), de producirlo y constituirlo, sino de potenciar lo ‘postizo’, ese estado de tercer espacio de negociación, de angustia cultural como lo pone Bhabha (1999: 83-98). La memoria inscrita en el cuerpo y la plasmación de éste a través de lo postizo, de lo extraño (véase foto 8, pág. 539), de lo otro forman ese lugar de lugares de entrecruces de donde puede nacer lo nuevo: “Se hace un maquillaje »cara limpia«; es decir marca sus propios rasgos. [...] Recorre todo el lugar teatral, con desplazamientos de rotación y translación” (*EXP*: 4-5).

El cuerpo en las *performances* de Kurapel no está relacionado con la hibridez bajo un aspecto meramente étnico, sino a razón de ser el lugar dispositivo del saber y del poder, del deseo y de la muerte, del amor y del odio, de la renuncia y de la entrega, de la aceptación y del rechazo. El cuerpo representa en sí, con su materialidad, su historia y su conocimiento un medio autónomo; él es su propio medio de comunicación y no función en relación con una tercera instancia mimética. Con esta concepción de la gestualidad y corporalidad el cuerpo adquiere en las *performances* de Kurapel un estatus ritual pero no dedicado en función de una divinidad, sino de sí mismo: como punto de partida, como único punto de origen. El saber que produce el cuerpo lo determina en su comportamiento y sexualidad. Así, el Exiliado comprende en *MO* que no puede tener ninguna comunicación, sino con cuerpos exiliados y la alternativa es una muñeca de plástico de *sex-shop*, como mencionábamos más arriba. El aspecto mediático, la materialidad del cuerpo y su mensaje constituyen una unidad, no máscara mimética de/para algo, sino simplemente cuerpo.

El ya mencionado carácter híbrido del cuerpo y su tratamiento en la postmodernidad y postcolonialidad se descubre como un significante fragmentado, desemantizado y se convierte en punto “entrecruzamiento”. Cada movimiento, cada desplazamiento, muchas veces en cámara lenta, cada mirada, cada gesto rellena en cada *performance* de Kurapel el significado-cuerpo de otra forma (en *Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier* es el cuerpo apocalíptico; en *Colmenas en la Sombra ou l'Espoire de l'arrière-garde* o *La Bruta Interférence* el chamanismo, etc.). Pero a la vez el cuerpo conserva residuos de “lo propio”, de su propia constitución, sin un *telos*.

Finalmente, podríamos sostener que el concepto de cuerpo de Kurapel es equivalente con el de ‘performancia’; performancia es cuerpo, la ‘performatividad’ es ‘la recurrencia productiva’ del cuerpo que produce –en la cadena autor/performer-espectador-autobiógrafo– una “copia sin original”, donde el cuerpo no es esbozado *a priori*, sino en el transcurso de un proceso. Por lo tanto, el cuerpo es un mapa, una superficie que se desarrolla en la tensión entre significación y diseminación.

Resumiendo: Kurapel recobra el lugar del cuerpo como valor primordial simultáneamente como objeto performativo, como objeto de investigación y como método del saber, de la experiencia, de allí que el cuerpo sea el lugar absoluto de los entrecruces: todo pasa por el cuerpo ya que allí yacen las estrategias de hibridización y altaridad.

5. KURAPEL: METATEATRALIDAD Y LUDICIDAD

Como ya indicábamos, el cuerpo es para Kurapel un lugar de experimentación, digamos, un *laboratorio performativo*, y con esto, uno de los lugares de reflexión teórica que pasa a ser parte indivisible de la *performance* misma: objeto teatral y metateatralidad forman una unidad.

La materialidad del cuerpo y su conocimiento lo transforman en una “escritura a voz alta” (término de Barthes 1973: 104-105), en una “lengua tapizada de piel” (ibíd.) donde la fonética arranca de lo más profundo de la carne. De allí que el cuerpo –así entendido– escapa a producir un personaje. Lo ‘postizo’ de los atuendos de Prometeo/Kurapel marca lo artificial, marca la construcción: los coturnos y la máscara, la túnica y el nombre ‘Prometeo’ son citas que nos muestran la construcción, su desterritorialización y su deconstrucción: el zumbido del tábano se va paulatinamente transformando en la sirena de una ambulancia, Prometeo/Kurapel se saca la máscara, los coturnos y la bata dejando al descubierto la enorme y grotesca barriga postiza (que además se exhibe como postiza) que contrasta con la elegancia de los zapatos de charol y con el reloj de oro y el solitario en el anular de la mano derecha. Todo esto ocurre parsimoniosa y ostentativamente mostrándole al público la ‘construcción’ e inexistencia del personaje que pasa deslizándose hacia otra *construcción*: la de la barriga a la del hermafrodito Prometeo-Kurapel-Performer-Autor-Escritor...

La aceptación del cuerpo como genuina teatralidad/performatividad, no su realización lingüístico-semántica, sino su construcción en un variadísimo significante, va de mano en mano con un repliegue de la lengua, con una despragmatización y desmantización del acto de comunicación lingüístico propiamente.

En un tipo de representación semejante se trata menos (o en lo absoluto) de la representación de un sujeto o realidad fragmentados como consecuencia de la deconstrucción del origen y de la verdad, o como resultado de una sociedad de información digital y virtual (que a fin de cuentas también quiere comunicar y producir significación), sino más bien se trata del genuino interés del teatro de ser representación.

La metateatralidad o reflexión sobre el objeto es de tipo global: la concepción de la *performance* en sus segmentos y fragmentos impone la reflexión, que también encontramos en otras situaciones particulares. Por ejemplo, cuando el Ahorcado se tematiza a sí mismo y evalúa su *performance*, deconstruyendo a la vez las prácticas teatrales habituales (*MO*):

Voz-off Ahorcado

El personaje principal soy yo. [...] Existí, pero en ciertos momentos la vida se transforma en una paradoja. [...]

No hay argumento [...] No sé donde está el clímax porque desde aquí no se puede ver el sol [...]. (*MO*: 61)

El Ahorcado

A través de lo esencial busqué la elaboración de la presencia de la mano con la ausencia. [...]

Presencia. [...] Presencia que se manifestará en la completa soledad, en el acto único del balanceo sobre el abismo de tantos encuentros. (*MO*: 61)

Los detalles de los resultados no se darán a conocer pero los que han participado, tratarán de descubrirlos [...]. Cada poro de la piel es un signo perfecto [...]. El texto se está reduciendo a lo esencial, para permitir el estallido de la representación [...]. Los personajes fueron impelidos a dejar de ser personajes y ser personas; ustedes [...] Mémoire 85/Olvido 86 Performance y yo me balanceo, balanceo mientras la Escenografía y el Vestuario inundan este espacio construido por las manos y la piel [...]. Alberto Kurapel Autor, auteur, performer, metteur en action, director, actor. (*MO*: 72-76)

A través de una *voz-off* de Mario se reflexiona frente a/con el espectador sobre la estructura de la *performance*, de aceptarlo en su forma de ser, sobre los lenguajes a usar. Claro queda en un monólogo altamente recurrente que se quieren extirpar, eliminar, arrancar confesiones, sentencias y la formalidad de la tradición (cfr. *OFPN*: 89-90), todo esto acompañado por un violín de Ausencia, una Habanera de 1850, acordeón, guitarras, percusión, armónicas y por diapositivas que muestran diversos motivos.

La *performance* cita su proceso de constitución con Mario que se sienta repetidamente a escribir, siempre acompañado por la Pianista, y nos define su concepción de la *performance* latinoamericana:

El arte nuevo está contribuyendo a completar el retrato de ese continente latinoamericano que no es exclusivamente agrario, que no se ha quedado en la edad del maíz, que no quiere arrinconarse en un folklorismo exótico para gozo de los turistas de arte, y uso de los fotógrafos de la televisión extranjera. Jorge Enrique Adoum, ¿Dónde está?

[...]

Viviendo nos representamos y así asistimos a la representación del otro. La realidad del mundo humano no es más que esta doble representación en la que somos a la vez, los actores y los espectadores: es si así se quiere, un gigantesco happening. Pier Paolo Pasolini, ¿Dónde está?

[...]

Los valores estéticos no son algo absoluto que carece de relación con la situación histórica en su totalidad y con las estructuras económicas de una época. Umberto Eco. (ibíd.: 93; 97).

Los monólogos de Mario se refieren obsesivamente a una ‘ella’ anónima, a una situación indeterminada, hermética, combinados con los parlamentos de la Gallina y por toda una serie de movimientos gimnásticos de los otros *performers*. Mario incorpora el lenguaje gutural de la Gallina (clo-clo-clo) y sus discursos de cifras enigmáticas: “Cono Sur 30.000” ... “Área metropolitana 10.000”, etc.

En *Prometeo* se concretiza el estatus de proceso y de *performance* de la obra en los parlamentos de los personajes, por ejemplo, de Kurapel/Prometeo que se presenta al público y describe su situación en la escena:

El lugar está a oscuras [...] Estoy encadenado de espaldas al motor del auto [...] Me presento: dicen que soy Prometeo Encadenado [...] levanto la pierna izquierda [...] (PE: 47-49),

así también a través de actos de desvestirse y vestirse en la escena, de la predominancia alternativa de diversos intertextos y códigos, la interpelación del público al cual se le desafía a ver un espectáculo horroroso.

Prometeo-Kurapel lee a Esquilo y en esa lectura lo desterritorializa y al mismo tiempo lo reterritorializa, la lectura es una reinención del mito de Prometeo y su vez produce una deslimitación del concepto de ‘teatralidad’ en cuanto *crea* nuevas estrategias de producción metonímica y metafórica con un alto grado de autorreferencialidad, de una acción metateatral lúdica.

RESUMEN

La *performance* de Kurapel se desarrolla en un contexto epistemológico postcolonial y postmoderno donde transversalidad, hibridez y transmedialidad se imponen como operadores centrales, introduciendo un nuevo concepto de teatralidad en el que personaje, actor, autor, ficción y realidad se funden en un todo. Los diversos campos, materiales incluidos en sus *performances* son sometidos a un proceso de translación de tipo cultural y mediático que trascienden a la exclusividad de una región particular. Esta transcendencia es el resultado del empleo de diversas estrategias culturales, discursivas que llevan a constantes desterritorializaciones y reterritorializaciones de los temas y campos abarcados por Kurapel. Esta multiplicidad medial y cultural es lo que constituye la *performance* de Kurapel eludiendo todo tipo de cánones o de divisiones: la estrategia performativa hace de ‘Kurapel’ un objeto performativo total y lo coloca en ese mundo intermedio de la ‘diferancia’ o ‘altaridad’. Esto es, donde las diversas identidades y elementos mediáticos permanecen en una constante tensión en un tercer espacio. Este tercer espacio lo hemos denominado ‘teatro/performance menor’ donde Kurapel establece su ‘Desierto’, su ‘Oriente’, su ‘Orilla’, produciendo una teatralidad de pliegues infinitos.

Y así se cierra el círculo argumentativo-teórico: ‘Teatro/performance menor’ consiste en una estrategia de hibridización, en plegarse a diferentes escrituras, discursos, textos, culturas, territorios e identidades para así romper con estándares y jerarquías de cualquier tipo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

- Brossard, Nicole. (1987). *Le désert mauve* L’Hexagone: Québec.
- . (1989). *À tout regard*. Bibliothèque Québécoise: Québec.
- . (1995). *Baroque d’Aube*. L’Hexagone: Québec.
- Kurapel, Alberto. (1987). *3 Performances Teatrales*. Montréal: Humanitas.
- . (1987a). *exiTlio in pectore – extrañamiento*, en: *3 Performances Teatrales*. Montréal: Humanitas. pp. 1-42.
- . (1987b). *Mémoire 85/Olvido 86*, en: *3 Performances Teatrales*. Montréal: Humanitas. pp. 55-66.
- . (1987c). *Off-Off-Off ou Sur le Toit de Pablo Neruda*, en: *3 Performances Teatrales*. Montréal: Humanitas. pp. 87-123.
- . (1989). *Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel/Promethée Enchaînée selon Alberto Kurapel*. Montréal: Humanitas.
- . (1993). *Station artificielle*. Montréal: Humanitas.
- . (1999). *10 Obras Inéditas. Teatro-performance*. Montréal: Humanitas.

Crítica

Barthes, Roland. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

----. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

Bhabha, Homi. (1999). “Angst in kultureller Übersetzung”, en: Hermann Herlinghaus/Utz Riese (eds.). *Heterotopien der Identität. Literatur in interamerikanischen Kontextzonen*. Heidelberg: Winter. pp. 83-98.

Deleuze, Gilles. (1975). *Kafka pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

----. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. (1976). *Rhizôme*. Paris: Minuit.

Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

----. (1976). *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.

Kurapel, Alberto. (1987). *3 Performances Teatrales de Alberto Kurapel*. Montréal: Humanitas. pp. IX-XXIV, 47-49.

----. (1999). “Relación centro-periferia: la expresión de la marginalidad como componente estético del Teatro-Performance”, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana. pp. 381-394.

Tepperman, Shelley. (1991). “Alberto Kurapel habla del teatro del exilio”, en: *La escena Latinoamericana*, 1, (abril): 50-54.

Toro, Alfonso de. (1991). “Alberto Kurapel o el teatro plurimedial interespectacular postmoderno (Introducción de *Carta de Ajuste ou Nous n’avons plus besoin de calendrier*)”. Montréal: Humanitas. pp. 7-24.

----. (1991a). “Cambio de paradigma: el ‘nuevo’ teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular”, en: *Iberoamericana*, 43/44, 15, 2-3: 70-92. Nuevamente impreso: (1991). *Espacio*, año 5, núm. 9: 111-133. También versión ampliada: (1992). “Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos”, en: Peter Roster/Mario Rojas (eds.). *De la Colonia a la Postmodernidad: Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires/Ottawa: Editorial Galerna/IITCTL. pp. 157-176.

----. (2001). “Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der ‘Hybridität’ und ‘Trans-medialität’”, en: *Maske und Kothurn*, 45, 3-4: 23-69.

----. (2001a). “La ‘literatura menor’, concepción borgesiana del ‘Oriente’ y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges”, en: *Iberoromania*, 53: 68-110.

---- /Fernando de Toro (eds.). (1993). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

- Toro, Fernando de. (1989). “*Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel*”, en: *La Escena Latinoamericana*, 1, (abril): 55-57.
- . (1999). “The postcolonial question: alterity, identity and the other(s)”, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds.). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o Cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana. pp. 101-135.
- . (1999a). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, postcolonialidad*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- . (1999b). “El teatro de Alberto Kurapel o el tercer espacio performativo”, en: Alberto Kurapel. *10 Obras Inéditas. Teatro-Performance*. Santiago/Montréal: Humanitas. pp. 7-18.